

RECENSIONI

Conciliorum Oecumenicorum Generaliumque Decreta [CCCOGD] vol. IV – *The Great Councils of the Orthodox Churches. Decisions and Synodika*. Editio critica. IV/1: *From Constantinople 861 to Constantinople 1872*; IV/2: *From Moscow 1551 to Moscow 2000*; IV/3: *Crete 2016*. Edidit A. Melloni, Adlaborante D. Dainese, Istituto per le Scienze religiose (Bologna) – Turnhout, Brepols Publishers [Corpus Christianorum. Texts and Studies], 2016, xxiii + 1450 p.

L'edizione dei decreti e delle deliberazioni conciliari ha una lunga storia. Alla fine del Cinquecento viene data alle stampe una prima raccolta di fonti curata da Jacques Merlin e Pierre Crabbe, che dà tra l'altro supporto alle dispute teologiche fra cattolici e protestanti, seguita a breve distanza dall'edizione romana degli *Oikoumenikoi* (1608), che prelude allo sviluppo della storiografia barocca posteriore (da Baronio in giù). La prima edizione 'moderna', la *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* del grande erudito Gian Domenico Mansi (1692-1769), cade nella seconda metà del Settecento ed è già una pietra miliare della storiografia. Usciti fra il 1759 e il 1798, i trentuno volumi di quest'opera monumentale rispecchiano bene l'enciclopedismo del secolo – e per erudizione filologica e per ampiezza d'orizzonte (abbraccia le tradizioni latina, greca e orientale) – tanto da esser presi a modello, nel secolo successivo, dai bollandisti per un'altra impresa epocale come la *Patrologia*. Per queste ragioni 'il Mansi' rimarrà a lungo insuperato, nonostante i progetti per un 'nuovo Mansi', da integrarsi con testi successivi al concilio di Firenze (dove appunto la pur *amplissima collectio* si fermava): prova ne è il fatto che ancora in pieno Ottocento si opta per una sua ristampa anastatica, portata infine a cinquantatré tomi grazie all'opera erudita di Louis Petit e Jean-Baptiste Martin (1901-1927), che aggiunsero nuovi testi e ne emendarono molti già editi, talvolta sostituendoli con testimoni migliori.

Iniziative editoriali non mancano neppure nel Novecento, alcune molto ambiziose: tra queste, l'edizione del Concilio di Trento da parte della Görres Gesellschaft, possibile grazie all'apertura degli archivi Vaticani disposta da Leone XIII (gli atti del Concilio erano rimasti secretati fin dal 1563); l'edizione critica dei sette concili ecumenici (*Acta Conciliorum Oecumenicorum*) di Eduard Schwartz; la serie dedicata ai concili della Chiesa d'Occidente, nei *Monumenta Germaniae Historica*. Da segnalare poi il parallelo progredire della riflessione critica intorno al valore storico e dottrinale della tradizione conciliare, approfondita soprattutto a partire dai primi anni Sessanta in vista del Concilio Vaticano II e animata in particolare da studiosi come Giuseppe Dossetti, Giuseppe Alberigo, Claudio Leonardi, Paolo Prodi. Un momento significativo degli studi è segnato in quegli anni anche dal memorabile convegno di Chevet-

gne (“Le concile et le conciles”, 1961), che pose le premesse per l’approfondimento della base filologica, storica e teologica su cui sarebbe infine sorta la collezione dei *Conciliarum Oecumenicorum Decreta* (COD, 1973), comprendente pure il Vaticano II.

Questi antefatti, riassunti in breve, ci ricordano che l’attuale edizione dei *Conciliarum Oecumenicorum Generaliumque Decreta* (COGD), portata avanti negli ultimi vent’anni da un gruppo di specialisti dell’Istituto di Scienze religiose di Bologna, poggia su una tradizione autorevole e di lungo corso. Ciò nonostante, sia per il consolidamento della base documentaria, sia per il livello di elaborazione critica delle fonti, sia infine per il respiro ecumenico che la anima, è da considerarsi un contributo significativo anche rispetto al passato.

Ad imporsi all’attenzione è innanzi tutto l’elevata qualità dei testi, ottenuta grazie all’accurata critica filologica delle singole fonti, presentate nelle edizioni più aggiornate e scientificamente affidabili. Non meno rimarchevole è la scelta ponderata dei concili (di cui si dirà tra poco) e la riflessione sul senso più ampio del principio sinodale, inteso non tanto come mero processo decisionale e di emissione di decreti e disposizioni, ma come momento essenziale nella vita delle chiese, un autentico elemento di unità, nonostante la diversità delle consuetudini sinodali, della terminologia, dei processi decisionali nelle tante tradizioni ecclesiastiche di oriente e occidente. Su questi presupposti, insieme di ordine teorico e pratico, ancora sotto la direzione di G. Alberigo, all’inizio del XXI secolo, l’Istituto avviò il trasferimento del Mansi e di altre collezioni di testi conciliari in formato digitale (compreso il COD), nell’intento di creare una biblioteca degli atti conciliari integrale: di tutte le chiese, di tutte le epoche e in tutte le lingue. Fra il 2006 e il 2013 uscì una serie di tre volumi che copre i concili ecumenici del primo millennio e quelli della tradizione romano-cattolica, dal medioevo al Vaticano II; il IV volume qui presentato è interamente dedicato alle tradizioni ortodosse, mentre ne sono già annunciati altri sulle chiese orientali (armena, siriana, etiopica, vol. V) e sulle pratiche sinodali delle chiese coeve e posteriori alla Riforma (vol. VI).

Questo volume IV suddiviso in tre tomi riunisce, si diceva, i testi dei grandi concili della chiesa bizantina e post-bizantina dal IX secolo a oggi (si conclude con il Concilio di Creta del 2016, III tomo), con uno spazio speciale dedicato alla tradizione sinodale serbo-bulgara e russa, cui è dedicata parte del I e l’intero II tomo. Ogni testo è accompagnato da un’agile introduzione che ragguaglia il lettore sullo stato dell’arte negli studi, sulle principali questioni riguardanti il testo (storiche, teologiche, critico-testuali), con una bibliografia aggiornata agli ultimi anni. A queste introduzioni è affidato inoltre il compito di collegare le deliberazioni formalizzate nei testi qui pubblicati con i molti concili che sono rimasti esclusi dalla collezione.

E infatti il proposito di considerare una mole così grande di testi non poteva non confrontarsi con una serie di problemi oggettivi, di ordine insieme teorico e pratico. Basterà soltanto pensare, nel *mare magnum* della tradizione, alla mancanza di un ‘elenco’ dei concili sul quale orientarsi, ciò che vale per la chiesa d’Occidente (concili cioè indetti o riconosciuti dall’autorità papale) come per la tradizione d’Oriente. Ciò

ha imposto di adottare criteri di selezione e i testi raccolti riflettono infatti i concili più rilevanti, dove per ‘rilevanza’ si intende: la rilevanza attribuita a un dato concilio al tempo della sua convocazione, ovvero attribuita all’autorità che li indisse; il grado di ricezione delle disposizioni di un dato concilio; la canonicità che è attribuita (o non attribuita) a questo aspetto; la qualità conciliare dell’evento, ovvero l’efficacia delle decisioni prese *synodaliter*; il consenso, infine, degli specialisti che hanno studiato i concili. Da tutti questi criteri emerge anche la varietà di funzioni svolte dai concili, intesi a seconda dei momenti come assemblee deliberanti, arbitrali, moderatrici, ecc. Alla luce di questa critica delle fonti vi è poi, come osserva A. Melloni nella prefazione, la constatazione che i concili non possono essere interpretati in maniera tautologica (“solo i concili importanti sono importanti”), né essere formalizzati in un circolo vizioso di tipo giuridico (“solo i concili convocati per essere importanti sono importanti”), né che l’autorità di un concilio si impone in maniera automatica, essendo questa autorità – ricorda ancora il curatore citando G. Florovskij – conseguenza del consenso, della *symphōnia* dei gerarchi, i quali neppure vanno intesi come rappresentanti di un consesso più o meno qualificato e autorevole, quanto espressione di un equilibrio comunitario. Il concilio insomma non è solo uno strumento giuridico, ma un “atto liturgico capace di esprimere una identità confessionale ed ecclesiale” (p. XI).

La sezione bizantina comprende i concili che vanno dai costantinopolitani dell’861 (il primo sotto Fozio, nel quale si confermava il culto delle icone) e dell’879 (quello che reinsediò Fozio dopo la sua temporanea deposizione) fino ai tre concili ‘palamiti’ dedicati all’esicasmo (1341, 1347, 1351), il primo dei quali, svoltosi in un solo giorno, portò alla condanna di Barlaam il Calabro. La sezione post-bizantina si apre invece con il concilio del 1484-1485 presieduto da Simeone I, che denunciò il concilio di Firenze, e prosegue con i concili del XVII-XIX secolo tenuti sempre a Costantinopoli o a Gerusalemme (ma l’ultimo tomo, lo ricordiamo, contiene il concilio pan-ortodosso di Creta del 2016, convocato dal patriarca ecumenico Bartholomeos I). Come si diceva, la raccolta di fonti, edite da specialisti come E. Lamberz, F. Lauritzen, S. Paschalidis, M. Stavrou, rappresenta una selezione, dettata dal criterio di rilevanza dei pronunciamenti e delle decisioni assunte: in tutto diciassette concili (dall’861 al 1872), attraverso i quali, a giudizio dei curatori, è possibile ripercorrere l’evoluzione normativa e dottrinale seguita dalle chiese d’Oriente nell’arco di oltre un millennio. Un analogo criterio di selezione è stato seguito per i concili della chiesa russa, tra i quali si distinguono quelli del 1551 (lo *Stoglav*) e del 1666 (sul *Raskol*), con testi che riproducono le edizioni più recenti e affidabili sul piano dell’analisi storica e filologica, mentre una scelta di disposizioni del Patriarcato di Mosca del XX secolo è stata riprodotta in edizione diplomatica sulla base dei *typika*. Di grande interesse per gli slavisti è poi l’edizione dei *synodika* di area slavo-balcanica e russa dei secc. XI-XIII, qui preceduti dal *Synodikon dell’Ortodossia* del patriarca Alessio Studita (edito da F. Lauritzen), che rappresenta il modello da cui dipenderà poi la tradizione slava antica. Per la Bulgaria viene proposto il *Synodikon* dello zar Boril (1211), basato sulla

recente edizione di I. Božilov, A. Totomanova e I. Biljarski (Sofija 2010) e introdotto dalla stessa Totomanova, che in un sintetico quadro d'insieme rende conto delle complesse e tuttora non del tutto chiarite vicende all'origine di questo importante documento. Per la tradizione serba antica si torna invece al *Synodikon della Festa dell'Ortodossia*, il cui adattamento, nella puntuale introduzione storico-critica di T. Subotin-Golubović, viene ricondotto alle fasi iniziali della chiesa serba e all'attività di S. Sava. Per la Russia, la cui sezione è curata da K. Maksimovič, si riproduce di nuovo il *Synodikon dell'Ortodossia*, che contestualmente alla sua traduzione dal greco venne adattato al contesto slavo orientale, come mostrano le tre copie superstiti (del XV-XVI sec.), che alla sezione bizantina ne uniscono una slava. Completa il quadro delle chiese ortodosse il sinodico della chiesa georgiana, sempre dipendente dalla tradizione studita e tradotto a quanto pare entro il 1025 da Eutimio, egumeno del monastero georgiano di Iviron sull'Athos, come ci riporta anche Giorgio Hagiorita, autore della *Vita* di Eutimio e di suo padre, Giovanni. Il testo, edito da B. Martin-Hisard, a differenza di quelli in greco e slavo, è qui accompagnato da una traduzione in inglese.

I criteri editoriali prevedono per tutti i testi un triplice livello di apparato, contenente rispettivamente citazioni bibliche, brevi notizie storiche e riferimenti bibliografici, annotazioni filologiche e varianti testuali. L'apparato critico è negativo, con poche eccezioni (concili del 920 e 1285, dove vengono sottolineate le lezioni del ms. di base laddove coincidono con quelle del testo dell'apografo). L'elevata qualità di testi e paratesti relega in secondo piano persino qualche difformità d'impostazione fra una edizione e l'altra, che sul piano filologico potrebbe dare l'impressione di un lavoro "idiosyncratic" (come avverte la nota editoriale in apertura al I tomo). Si tratta in ogni caso di un male, se così possiamo dire, inevitabile considerato che l'impresa raccoglie edizioni concepite in precedenza e indipendentemente. E, aggiungiamo, del tutto trascurabile vista la grande e tutt'altro che scontata omogeneità nella presentazione dei materiali, tutti curati in maniera impeccabile, secondo gli standard cui sono abitutati i lettori del *Corpus Christianorum*. Si può anzi affermare, in conclusione, che questo IV volume sui concili delle chiese ortodosse non solo affianca degnamente gli altri già eccellenti volumi della serie dei *COGD*, ma offre un prezioso strumento di consultazione che gli studiosi, specialisti e non, terranno a lungo a portata di mano.

CRISTIANO DIDDI

К. Баршт, *Рисунки и каллиграфия Ф.М. Достоевского. От изображения к слову.* – *The drawings and calligraphy of Fyodor Dostoevsky. From Image to Word.* With an Introduction by S. Aloe. Translated by S.Ch. Frauzel. – *Disegni e calligrafia di Fedor Dostoevskij. Dall'immagine alla parola.* Pref. e cura di S. Aloe. Trad. di G. Pomarolli, Bergamo, Edizioni Lemma press, 2016, 454+468+452 p.

Богатство и разнообразие исследований, посвященных Ф. М. Достоевскому за последние несколько десятилетий, не может не впечатлять. Укажем только на

серийные издания: 21 выпуск сборников “Достоевский: Материалы и исследования” Института русской литературы (Пушкинский дом), 34 выпуска альманаха “Достоевский и мировая литература” российского общества Достоевского; 21 номер ежегодного журнала “Dostoevsky Studies” Международного общества Достоевского. О писателе, кроме профессиональных литературоведов, пишут социологи, богословы, марксисты, правоведы, философы, психологи, а то и просто дилетанты. Эта развитая “индустрия Достоевского” не может не поставить вопроса о пределах интерпретации, о границах верифицированного, о корректности исследовательского метода, в конечном счете.

В этой связи необходимо отметить, что рецензируемая книга давнего (с 1995 г.!) автора журнала “Eugora Orientalis” предлагает принципиально новый подход к наследию Достоевского. Книга вышла на русском языке и одновременно в английском и итальянском переводе. Как следует из ее названия, в ней исследуются и рисунки, и каллиграфические прописи писателя. В случае автора “Братьев Карамазовых”, рисунок и письмо в различной степени способствуют выработке окончательного текста. Но не только. В одной из первых статей К. Баршта (1981) по проблематике книги приводился замечательный пример: на одном из листов записной книжки Достоевского набросан портрет Сервантеса и несколько раз каллиграфически выписаны три слова: “Семипалатинск”, “Петербург”, “Литература” (этот лист репродуцирован сейчас в рецензируемой книге на с. 54). Первое слово подразумевает прошлое, сибирскую ссылку, второе – настоящее, а последнее – великое будущее писателя, его область деятельности. Сервантес, как и Достоевский, в своей жизни имел опыт неволи, и написал свои главные произведения после 40 лет; имя автора “Дон Кихота” неслучайно появится у Достоевского, когда он задумает свой роман “Идиот”. Это соединение каллиграфии и рисунка образует единый текст, который необходимо должным образом описать и интерпретировать. То есть, рисунки Достоевского не могут рассматриваться как простые иллюстрации к его тексту; вводя нас в творческую лабораторию писателя, они обозначают стремление писателя визуально зафиксировать или выверить свою идею, представление, поворот сюжета. Иными словами, их истолкование есть наиболее верифицируемый и наименее удаленный от произвольности способ исследования творческого процесса Достоевского от его первого замысла до конечного воплощения.

К. Баршт предлагает использовать удачный термин – “лицо идеи”. Нередко рисунок для писателя – необходимый этап для формирования “лица идеи”. Знаменательно, что в ряде случаев портретный набросок у Достоевского может быть перечеркнут, это означает, что писатель отказался от того или иного сюжетного хода.

Работа К. Баршта, плод нескольких десятилетий ученых изысканий, основана на изучении и публикации записных книжек Достоевского – единственной части архива, которым писатель дорожил. Как указывает редактор книги Стефано Алоэ в своем предисловии, в этом издании “мы имеем возможность

впервые увидеть полторы сотни страниц его тетрадей, покрытых записями, рисунками и каллиграммами писателя, и осмыслить значение его рукописей. Впервые рисунки в рукописях Достоевского воспроизводятся, в размере подлинника, на высоком полиграфическом уровне” (с. III). Среди портретных набросков здесь – Шекспир, Вольтер, мадам де Сталь, Наполеон, I и Наполеон III, Петр I, Александр II, Тургенев, Панаев, Белинский, Грановский, Чернышевский, Тихон Задонский, Россини, члены семьи писателя. Необходимо сказать: непростая работа по идентификации этих персонажей была проделана автором исследования.

Наиболее интересная и трудная для истолкования часть портретных рисунков – наброски персонажей произведений, сделанные Достоевским. Таков портрет Дуни (Авдотьи) (илл. 56), сестры Родиона Раскольников. Моделью ее живописного образа была сестра Достоевского Варвара, им любимая и высоко ценимая. Однако первоначальный портретный набросок затем был значительно изменен. Позволим себе здесь пространную цитату из книги К. Баршта. Набросав ее лицо, “как будто в порыве раздражения или досады писатель уничтожает этот рисунок, делая это своеобразным способом “смазывания” черт изображенного лица: по уже готовому портрету он делает пять резких штрихов, проводя перо по линиям бровей, глаз и рта. Получилась умышленная или неумышленная карикатура – лицо искажается какой-то зловещей цинической ухмылкой, жирно проведенные брови и глаза подчеркивают какую-то странную экспрессию жадности и наглости. В результате нарисованный ранее образ молодой, нравственно чистой, умной и гордой красавицы обращается в свою противоположность.

Почему Достоевский поступил с этим рисунком столь необычным, довольно редким в его практике рисовальщика образом? За этим графическим издевательством над портретом нет, конечно, соответствующего негативного отношения писателя к своей героине, в положительном этическом значении которой для Достоевского не приходится сомневаться. Варвара Михайловна Достоевская, сестра “Варенька”, как называл ее всю жизнь Достоевский, была предметом особой его любви. <...> За этим поступком стоит нечто другое – отрицательное отношение Достоевского к созданному им варианту “идеи” действующего лица романа, сформированному неудачно и потому не дающему выполнить в романном целом необходимой и искомой писателем функции. <...> Возможно, что, искажая до своей противоположности изображение идеальной женской природы, Достоевский подумал о такого рода сюжетном решении, которое мы затем встречаем в *Преступлении и наказании* в виде предсмертного “сна Свидригайлова”” (с. 121-122).

На наш взгляд, рассуждения К. Баршта касаются одного из центральных моментов “картины мира” Достоевского, его понимания онтологии зла и “бездн”, присущих человеку. Вышеприведенное истолкование подводит нас к загадке авторской интерпретации главного героя “Идиота”. Как известно, Достоевский

на разных этапах создания своих романов не раз отождествлял себя с их главными героями. В частности, это касается образа Раскольникова – на одном из листов записной книжки писатель набрасывает лица Наполеона Бонапарта и “святого доктора” Ф. П. Гааза, а справа в центре выписывает прописью “Поруч<ик> Достоевск<ий>” (илл. 70, с. 148, ср. комментарий К. Баршта на с. 147). Князя Мышкина Достоевский наделил своей болезнью – эпилепсией, кроме того, на раннем этапе романа, кажется, предполагалось, что князь по профессии будет литератором (с. 171). В это связи совершенно удивительными представляются первоначальные наброски “лица идеи” главного героя “Идиота” (илл. 83, 86, 89, 90). Первый набросок (илл. 83) К. Баршт описывает и истолковывает так: “большая, неправильной формы, с какими-то странными шишками на затылке голова, развитая нижняя челюсть, короткий и широкий нос, большой подковообразный рот, сложенный в доброжелательную улыбку”. Во втором (илл. 86) писатель, сохраняя в его лице ту же экспрессию ненормальности, “меняет физиономическую структуру изображаемого типа <...> Меняется и выражение лица: Достоевский отказывается от благодной улыбки, обозначающей доброту, доходящую до своей крайности, придавая изображенному здесь человеку мрачное, жестокое выражение” (с. 173). Третий портрет получает “совершенно новую экспрессию доброты и мягкости при сохранении тех же физиономических черт” (с. 175).

Последний, пятый по счету портрет, представляется нам наиболее значительным для интерпретации замысла “Идиота”. (Это достаточно известный рисунок Достоевского, в частности, он воспроизведен на обложке издания “Роман Ф. М. Достоевского “Идиот”: современное состояние изучения. М., 2001). Портретный набросок окружен по всему периметру записями Достоевского (они воспроизведены в академическом Полном собрании сочинений Достоевского, т. 9, Л., 1974, с. 163-165), что, по мнению К. Баршта (с. 177), указывает, что именно этот образ породил словесную форму. Однако, трудно согласится со следующим ниже истолкованием этого “лица идеи”. По словам К. Баршта, “фактически это то же самое лицо евангельски доброго “присяжного поверенного”, всех спасающего и между собой мирящего, которое мы уже видели на предыдущих рисунках в той же тетради Достоевского. <...> портрет впервые трактует лицо персонажа в профиль, а также дана иная его физиономическая трактовка: он изображен задумчиво и насмешливо улыбающимся. Жесткие портретные характеристики героя как “идиота” уступают здесь место более уравновешенному отношению, Достоевский подчеркивает теперь уже лишенный каких-либо неправильностей прекрасно сформированный череп, высокий лоб, сохраняя при этом толстый курносый нос и большой подковообразный рот, характерный для предыдущих эскизов. Появляется и нечто совершенно новое – короткая бородка, впрочем, очевидно пририсованная в самом конце, для пробы” (с. 177). На наш взгляд, дело обстоит совсем иным образом: главный герой романа улыбается отнюдь не нейтрально-насмешливо, его ухмылка во весь рот

издевательская, даже циническая. При этом князю в образе “беса мрачного” – самым парадоксальным образом – приданы некоторые портретные черты самого Достоевского. Можно представить себе, что признавая амбивалентность природы человека, писатель прозревал в нем как его высший “лик”, так и его низшую “личину” и фиксировал с своих рисунках как одно, так и другое. (Неслучайно уже через несколько десятилетий великий художник В. Серов будет начинать портрет с наброска злой карикатуры портретируемого, а в символистский обиход войдет формула “лик – лицо – личина”).

Наше возражение, однако, ни в коей мере не должно принизить авторитетность этого ценнейшего издания. Теперь исследователь может исподволь рассматривать рисунки и каллиграфию Достоевского, сопоставлять их с первыми набросками и окончательными версиями писателя, самостоятельно оценивать и верифицировать ту или иную исследовательскую атрибуцию или гипотезу. Выход книги – событие на высоком акрополе филологических наук.

АНДРЕЙ ШИШКИН

M. Brunson, *Russian Realisms. Literature and Painting 1840-1890*, De Kalb, Northern Illinois University Press, 2016, 264 p.

In controtendenza con la messe di pubblicazioni dedicate al Novecento russo letterario e artistico, in parte sollecitate dal centenario della Rivoluzione d'Ottobre, è uscita un'affascinante riflessione di Molly Brunson, docente all'università di Yale, sul XIX secolo, anzi sul movimento letterario che tende a identificarsi con l'Ottocento russo: il realismo. L'opera abbraccia un arco temporale che dal 1840 arriva al 1890 quando, secondo la maggior parte dei manuali, la poetica delle piccole forme cechoviane irrompe mandando in frantumi un paradigma consolidato.

La monografia, costituita da un'introduzione su cui torneremo e da cinque densi capitoli, scorrevoli e ben costruiti, in cui si alternano *close reading* di testi letterari e analisi di dipinti, è corredata da un ampio apparato iconografico di quadri noti e meno noti tanto agli slavisti quanto agli appassionati di arte figurativa russa. Risalta subito all'occhio la decisione dell'A. di evitare scorciatoie basando le proprie riflessioni su documentati rapporti personali tra scrittori e pittori. Brunson preferisce inserire questi rapporti, che in molti casi effettivamente influenzarono profondamente la creazione di autentici capolavori, in una visione più ampia e dinamica del periodo, lasciata, tuttavia, sullo sfondo per mantenere l'attenzione del lettore sulle opere. Una buona idea, che, tuttavia, ha come conseguenza l'esclusione di Čechov e Levitan impoverendo, e forse non di poco, questa originale rivisitazione del realismo russo.

Coerentemente con il fine originario ogni tavola non è dunque semplice appendice volta a esemplificare le affermazioni dell'A.: esemplare a questo proposito il confronto tra *I cosacchi dello Zaporoz' e scrivono una lettera al Sultano di Turchia* (1880-

1891) di Repin e la mappa inserita nel capitolo sulla battaglia di Borodino in *Guerra e pace*. Le illustrazioni scelte, accuratamente commentate e riprese da diverse angolazioni artistiche, letterarie e teoriche permettono di comprendere la sfida che in una certa qual misura il libro di Brunson costituisce.

La studiosa si interroga sul “logocentrismo” della cultura russa e sulle ragioni che hanno portato a una evidente discrepanza tra la fama universale raggiunta dai grandi realisti russi rispetto ai pittori coevi appartenenti allo stesso movimento. E suggerisce una concezione elastica del realismo, che molto deve a Lidija Ginzburg, sottolineando che, a scapito delle differenze, i vertici del realismo russo si fondano in buona misura su un fecondo, reciproco innesto delle muse, “interart encounters” nella sua terminologia: in questa ottica l’A. si accinge a rileggere le diverse fasi e i diversi realismi emersi nella cultura russa. Per far ciò l’impianto del libro è giustamente cronologico con un primo capitolo sulla “Scuola naturale” e Fedotov, a seguire l’epoca delle riforme con Turgenev e Perov ed infine tre capitoli rispettivamente dedicati ai tre giganti dell’epoca: Tolstoj, Repin e Dostoevskij. I materiali scelti sono stimolanti e altrettanto lo sono i percorsi tracciati dalla riflessione. Così la ‘finestra’, permettendo l’accesso all’intimità delle dimore e di oscuri angoli cittadini diviene il tropo sul quale l’A. basa un confronto tra Fedotov e la “Scuola naturale”, mentre è invece la “strada” l’immagine evocativa che, secondo Brunson, permette a Turgenev di fondere trama e descrizioni paesaggistiche in *Memorie di un cacciatore*. La presenza della strada in numerosi quadri dell’epoca, tra cui i dipinti di Perov e Surikov, attesta “its flexibility as a figure, its ability to condense formal concerns of space and time, to activate phenomenological engagement, and to suggest broader national and universal narratives about history, progress, life and death” (p. 66).

L’A. prende in esame soprattutto il quadro *L’ultimo viaggio* (1865), non a caso spesso considerato, con *Trojka* (1866), *L’annegata* (1867) e *L’ultima taverna alle porte della città* (1868) vera e propria “novella lirica”, vertice della produzione di Perov nella seconda metà degli anni Sessanta. Questi dipinti, come il successivo *La Bojarina Morozova* (1887) di Surikov, possiedono una spinta dinamica che oltrepassa la cornice posta a imbrigliare l’immagine e la strada “can be understood as a powerful emblem of the aesthetic, ideological, and professional stakes of realism in the 1850s and the 1860s”.

Inevitabilmente Tolstoj e Repin sono analizzati in due capitoli separati: troppo diversa e autonoma la concezione del realismo che ciascuno di questi due autori difende strenuamente. L’illusione verbale caratterizza, secondo Brunson, l’opera di Tolstoj, il quale sebbene spesso si sforzi di trattenere la forza visiva di alcune scene capitola ad esempio di fronte alla regale fisicità di Anna Karenina, che con la sua maestosa e complessa bellezza giunge ad ammutolire il povero Levin imponendo di conseguenza una pausa silenziosa al flusso narrativo – pausa di cui il lettore non può non accorgersi. Con la sua estetica ‘impegnata’ si pensi al celebre *I battellieri del Volga* (1870-1873), forse il dipinto più noto dei *peredvižniki*, Repin aspira invece a una verità artistica che cerca di ottenere evitando la tendenziosità e affidando al dipinto

un compito superiore: “Repin’s Barge Haulers, therefore, is as much about the barge haulers as it is about Repin’s process of representing the barge haulers” (p.140).

Nel capitolo dedicato a Dostoevskij l’A. sostiene, analizzando gli aspetti pittorici de *L’idiota* (1868-1869), che la creazione del romanzo è intrinseca alla produzione artistica coeva, questo perché Dostoevskij “posits his novel as a realist image capable of productively transfigur in both the visual and the verbal and in so doing aims to find a higher realism”, cioè “reaches for transcendent visual images beyond the purely mimetic” (p.104), a differenza di Tolstoj che “seeks something else not in picture, but in words” (p.104). Ciononostante nessun pittore in particolare viene associato a Dostoevskij, sebbene le sperimentazioni di Vrubel’ avrebbero potuto costituire una ipotesi da non scartare a priori.

Ed ora torniamo al principio, cioè alla lunga introduzione dove vengono poste le premesse teoriche dell’intero lavoro. “It is the intent of this book *not* to force an agreement among these varied forms of realism, or to redefine them as aberrant, hybrid, or protomodernist. Rather I offer an overarching model for understanding realism that retains difference” (p. 2). Per sostenere la sua tesi l’A. ricorre a una terminologia accurata tratta dalla tradizione antica e rinascimentale che, postulando la prossimità tra verbale e visuale, introduce l’*ekphrasis*: peculiare tipologia di commento, di rappresentazione verbale dell’immagine, una vera e propria “arte di descrivere l’opera d’arte” come viene definita da James A.W. Heffernan in *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago, 1993), testo critico alla base dello studio di Brunson. Secondo l’A. l’*ekphrasis* non si limita a dare voce all’opera artistica, ma: “also give(s) voice to the aesthetic philosophies of the text in which they appear” (p.186) ed è il filo conduttore della ricerca volta a rinvenirne la presenza in testi cardine del realismo russo. Questa scelta terminologica è stata rimproverata all’A. in quanto anacronistica rispetto al progetto prefissato, progetto che richiederebbe un linguaggio totalmente nuovo: “Teorizing ‘interart encounters’ requires a vigorous, new language of its own. The Renaissance acknowledged the proximity of the verbal and the visual. It acts here as a channel for some of the rethorical terms chosen for this study [...] Brunson takes great pain to explain her usage of these terms in her Introduction [...], but they remain strongly reminiscent of old language, rather than new” (C. Marsh, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 95, No. 4 (October 2017), p. 746). Non è questo il punto, a nostro avviso, piuttosto lasciano perplesse alcune, sicuramente ponderate, esclusioni: e passi per Lukács, in disgrazia da anni, che, tuttavia, in una rilettura dei testi narrativi del realismo russo avrebbe comunque potuto offrire spunti interessanti per taluni passaggi interpretativi, ma l’assenza di riferimenti a Vasari, Curtius e Adorno, solo per citarne alcuni, non convince.

È forse questo il punto più debole del libro. L’opera di Brunson se, da un lato, rientra a pieno titolo nel filone di studi della slavistica statunitense poco inclini alle mode e, a nostro avviso, coraggiosamente volti a riconsiderare questioni, periodizzazioni e teorie date per acquisite, dall’altro mette in luce una certa disinvoltura nel-

l'evitare di considerare, anche solo per confutarli, alcuni tra i contributi più autorevoli e fecondi della tradizione critica. Anche solo per riflettere sull'approccio alla ricerca adottato, il libro di Molly Brunson è indubbiamente da leggere, ma soprattutto, ed è questo il merito principale dell'opera, le riflessioni dell'A. segnano una svolta significativa dell'atteggiamento della comunità scientifica nei confronti dei realismi russi: "[...] when realist art interrupt its striving for reality to reflect upon itself, it reveals these aesthetic strategies, strategies that are at times confident and at times anxious. This is because despite being motivated by a desire to achieve mimetic proximity, realism is forever aware of the impossibility of this project. It is in its willingness to persevere in the face of this most certain failure, and not in a willed ignorance of medium and convention, that realism distinguishes itself from modernism" (p. 15).

ORNELLA DISCACCIATI

Polska i Włochy w dialogu kultur / La Polonia e l'Italia nel dialogo tra le culture, redazione i opracowanie tekstów: L. Masi, E. Nicewicz-Staszowska, J. Pietrzak-Thébault, M. Woźniewska-Działak, Warszawa, 2016, 268 p.

Indubbio pregio della raccolta di scritti è quello di presentare, per la maggior parte dei contributi, aspetti poco o affatto noti nel panorama delle relazioni culturali tra Polonia e Italia che da quasi un secolo ormai continuano a essere indagate ad alto livello scientifico. I curatori hanno coerentemente organizzato questo dialogo a più voci articolando in due sezioni ("Włosi o Polsce i Polakach", "Polacy o Włoszech i we Włoszech") i contributi presentati nel corso di una conferenza sull'argomento, contributi che per ognuna delle sezioni vengono disposti in ordine cronologico seguendo il dipanarsi delle relazioni polono-italiche. Gli intenti di questa impresa e la necessità di un nuovo approccio alla problematica sono additati da Anna Czajka nelle osservazioni preliminari che aprono il volume. La studiosa sottolinea giustamente l'importanza di assumere una prospettiva dettata non solo dall'innegabile continuità storica di queste relazioni, ma che consideri anche, e soprattutto, il recentissimo passato e l'attualità. Individua così diverse lacune da colmare sia nel campo della conoscenza storica, che in quello della cultura in senso lato per realizzare una reciproca e fruttuosa comprensione sulla quale pesa anche – rileva l'A. – un'asimmetria a sfavore della conoscenza della Polonia in Italia.

Altro discorso, e discutibile (ma questo è parte integrante del dialogo scientifico), sono talune argomentazioni che investono però le due strutture sociali (è certamente indiscutibile che le differenze nell'articolazione a vari livelli dei rapporti sociali possono incidere negativamente su una reciproca conoscenza intesa però come comprensione), là dove l'A. insiste su perduranti modelli patriarcali e subalternità del ruolo della donna in Italia, generalizzando cliché che per buona parte appartengono, da qualche tempo ormai, a luoghi comuni, perpetuati e sclerotizzati oggi magari nel-

la fraseologia o negli *adagia*. Altrettanto discutibile – e strettamente connesso con questo assunto – è il ricondurre l’erosione di quei modelli sotto il segno prevalente del “consumismo e dell’egoismo degli individui (tra cui anche le donne)” (p. 18) – e in particolare riguardo alla donna italiana che lavora (“il lavoro della donna è inteso [in Italia: *M.P.*] come un male necessario”, *ivi*) – riducendo a questo fattore una emancipazione perseguita e conquistata partendo giusto da principi e posizioni opposti, a cominciare dalle lotte di classe fin dagli Sessanta almeno del secolo scorso, nelle loro forme organizzate e consapevoli. Incontrovertibile è certamente il fatto, sottolineato dall’A., che in Polonia il sesso femminile ha diritto di voto dal 1918 (le immediate precedenze in quell’area sono la Finlandia e l’Unione Sovietica, ma lunga è la storia del suffragio universale), risultato peraltro della scelta di un assetto repubblicano – a differenza dell’Italia che repubblica divenne solo nel 1946, con diritto di voto del sesso femminile. Certamente in Polonia la donna ha così conseguito una posizione sociale, in quanto politica, che mai prima aveva avuto: almeno a rammentare (lo ricordano tutti, ma su due piedi a qualcuno potrebbe sfuggire) come nell’adattamento polacco cinquecentesco del *Libro del Cortegiano* Łukasz Górnicki, quel “durch und durch italianizierter Pole”, dovette eliminare i protagonisti femminili del dialogo del Castiglione nel tentativo, peraltro non riuscito, di fare andare giù il suo “cortigiano” polacco a una società nobile politicamente e rigidamente androcentrica (con dovute eccezioni, s’intende, nella sua componente cosmopolita) che durò ben oltre le spartizioni. E giacché di posizioni si parla, anche nella sfera della politica, magari poteva essere ricordato, per l’occasione che, proprio una donna, in Italia, ha ricoperto la carica di presidente della Camera per il periodo più lungo in assoluto, dal 1979 al 1992, ovvero la rispettata e ammirata comunista Nilde Iotti. Non solo dunque le “show girls e modelle televisive” elette al Parlamento, unici esempi citati dall’A. (p. 18), non per nome giustamente (*nomina sunt odiosa*), ma neanche per numero (avanzano le dita di una mano, a contarle), donne che non ci sentiremmo certo di bollare per la loro provenienza professionale o collocazione politica.

Il volume si apre su un orizzonte cronologico che certamente è il più frequentato sia da parte italiana che polacca, vale a dire le reciproche relazioni tra Cinquecento e Seicento.

Spetta così alla storica fiorentina Rita Mazzei iniziare la prima sezione con il contributo *Cracovia “italiana”. Il ruolo di Firenze nelle relazioni fra Italia e Polonia nel sec. XVI*. Seguendo le tracce indicate a suo tempo da Jan Ptaśnik, la studiosa ha avuto il grande merito di spostare l’attenzione dai polacchi che si recavano numerosi in Italia alla presenza e attività di italiani in Polonia con lavori fondamentali (*Traffici e uomini d’affari in Polonia nel ’600; Itinera mercatorum...*) ponendo le basi, fra gli altri, per un successivo, altrettanto fondamentale e imprescindibile lavoro di Wojciech Tygielski (*Włosi w Polsce. Utracona szansa na modernizacji*). Nel contributo qui stampato, la studiosa italiana prosegue le indagini in questa direzione concentrandosi sull’importanza della presenza fiorentina a Cracovia e delineandone un suggestivo affresco, necessariamente circoscritto, ma fondato su una padronanza completa degli

studi critici e soprattutto delle fonti archiviali. Questo le permette di conseguire risultati sempre originali e con elementi di novità nella direzione che ha impresso al suo lavoro pluridecennale.

Andrea Ceccherelli (*Polonica nei Detti memorabili* di Giovanni Botero), con un lavoro integralmente originale, ben dimostra l'importanza di leggere a fondo i testi che nell'indagine storico-letteraria sono talora rimasti a livello di descrizione generale. Lo studio che presenta in questa sede apporta un nuovo elemento alla questione della conoscenza della cultura polacca in Italia, sia pur sotto forma di citazioni di detti (e fatti) eruditi di personalità ragguardevoli della Polonia (su tutti – il cardinale Hosiusz). Rimarchevole è soprattutto che i *Detti* di Botero siano in lingua italiana: pur nella loro limitatezza anticipano di una dozzina d'anni almeno l'impresa a cui mise mano Szymon Starowolski per divulgare in Europa, ma in latino, l'esistenza di una "Polonia culta" (Cfr. G. Brogi Bercoff, "Polonia culta": *Szymon Starowolski e la nuova immagine di una nazione*, in *Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all'Illuminismo*, a c. di V. Branca e S. Graciotti, Firenze, Olschki, 1986, pp. 393-414).

Uno spazio non indifferente è dedicato al sempre altrettanto frequentato tema del viaggio come occasione di confronto tra culture diverse. L'articolo di Małgorzata Ewa Trzeciak (*L'incontro delle culture a tavola nei diari italiani di viaggio seicenteschi*) attinge a fonti primarie sinora non utilizzate per contribuire a indagare un aspetto di incontri, più spesso scontri, che coinvolgono usi e abitudini alimentari, per nulla secondario che sta all'origine di non pochi, divertenti stereotipi che durano fino ad oggi.

E sempre a proposito di stereotipi, particolarmente illuminante è il contributo di Magdalena Partyka (*Przestrogi dla Pamiętnika. O dwóch wizjach Włoch na łamach publicystyki oświeceniowej*), che con sottile analisi di due testi della pubblicistica letteraria settecentesca polacca enuclea taluni cliché nello scontro tra una italofilia mai venuta meno nella cultura polacca e un orientamento opposto, che riecheggia talune posizioni di una parte della cultura nobiliare di un secolo prima. Un contributo tanto più originale, in quanto i due autori oggetto di studio non sono considerati nella recente e pur importante monografia dedicata alle relazioni italo-polacche nel XVIII secolo (M.E. Kowalczyk, *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku*, Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2005).

Certamente interessante è il contributo di Wiesława Tomaszewska (*Zobaczyć Rzym, czyli polski homo viator w dialogu z tekstami kultury*) che pone a confronto tre diversi modi di guardare la realtà italiana sullo scorcio del XIX secolo. Ma soprattutto è innovativo il fatto che si serva di testimonianze delle classi subalterne, anche non alletterate, elemento questo di non poca rilevanza negli studi culturali, che nella stragrande maggioranza dei casi si fermano sull'orizzonte delle classi dominanti.

Molto ben informato, solido bibliograficamente ed esposto con uno stile esemplare è il contributo di De Carlo (*Il mito di Napoli nella letteratura polacca*) sulla percezione di Napoli nella cultura letteraria polacca, approfondita attraverso una signifi-

cattiva quantità di esempi, mentre Wojciech Kudyba (*Włochy w twórczości Joanny Pollakówny*), attraverso una penetrante analisi degli scritti della storica dell'arte e poetessa polacca sulle manifestazioni dell'arte italiana, presenta un lavoro integralmente originale su un episodio non frequentato nell'ambito delle relazioni italo-polacche.

Dal canto suo invece Krystyna Jaworska concentra l'attenzione sullo sguardo femminile sull'Italia, considerando la poesia di Beata Obertyńska e di Józefa Radzyńska, due episodi finora di fatto ignorati. Un capitolo in parte a sé riguarda quei polacchi che giunsero in Italia al volgere della Seconda Guerra Mondiale. Il contributo di Krzysztof Dybczak (*Włoska specyfika emigracji polskiej w XX wieku*) ne riassume le vicende, azzardando un parallelo sul piano biografico con Tomasi di Lampedusa. Raul Bruni, invece, rammenta l'episodio polacco di Curzio Malaparte enucleandone gli aspetti più salienti (*La Polonia occupata nel racconto di Curzio Malaparte*) e servendosi anche di materiali poco o punto utilizzati.

Il periodo del Romanticismo e le aspirazioni irredentiste comuni ai due popoli senza nazione, polacco e italiano, certamente più frequentato in passato che non in tempi recenti, viene ripreso da Luca Bernardini (*Cesare Correnti e la sua "Storia di Polonia"*). L'A. approfondisce, in un contributo originale, fondato fra l'altro su documenti d'archivio e altri materiali finora non utilizzati, un episodio per nulla secondario della polonofilia italiana ottocentesca. Recupera così la figura, un po' negletta, di Cesare Correnti, delle sue amicizie polacche, della progettata *Storia della Polonia*, apportando un altro importante tassello nella storia delle relazioni italo-polacche. Dal canto suo, Magdalena Woźniewska-Działak (*L'orizzonte della questione polacca alla luce delle lezioni bolognesi di Teofil Lenartowicz e Stefan Buszczyński*) ricostruisce, sulla scorta di una solida documentazione bibliografica, uno dei più rilevanti eventi nelle reciproche consonanze d'animi e intenti. Con esemplare accuratezza l'A. ripercorre l'attività di Teofil Lenartowicz, ma anche del dimenticato Stefan Buszczyński, tra Bologna e Firenze nell'ambito dell'insigne Accademia Adamo Mickiewicz. Gerardo Cunico (*Mazzini e i romantici polacchi: paralleli, convergenze, intersezioni*) prova invece a rinnovare, attraverso il filtro della filosofia, la ricerca delle trame che potrebbero unire Giuseppe Mazzini con Mickiewicz, Krasiński e Cieszkowski.

Un altro aspetto nelle relazioni italo-polacche, frequentato più dagli studiosi polacchi, è il contributo degli artisti italiani che dal Cinquecento almeno hanno lavorato in Polonia. Jerzy Miziolek approfondisce con assoluta padronanza della materia e dovizia di particolari le tappe della costruzione del Teatr Wielki di Varsavia e dell'apporto di Antonio Corazzi, concentrandosi sulle soluzioni decorative attuate da Corazzi (e dagli altri che vi collaborarono) e indicandone i modelli ispirativi nell'arte italiana, piuttosto che direttamente greca, e nelle riesumazioni archeologiche della Roma antica. E sempre sul versante delle belle arti, ma non solo, apportano un ottimo contributo Isabella Ceccopieri e Barbara Mussetto (*La collezione iconografica della Biblioteca Casanatense. La donazione di Artur Wołyński e Antonio Corazzi*). La prima ripercorre opportunamente la nascita e lo sviluppo della biblioteca Casanatense –

ricordando fra l'altro gli inediti del gesuita polacco Tomasz Dunin-Szpot lì conservati – per poi illustrare l'importantissimo fondo Woliński, preziosa raccolta di *polonica* in terra italiana. Dal canto suo Barbara Mussetto prosegue il discorso iniziato da Jerzy Miziołek, integrandolo con la segnalazione dei disegni dell'architetto conservati nel Fondo Stampe della biblioteca Casanatense e di interesse anche polacco. Di rilievo per le contemporanee relazioni italo-polacche è la presenza e il lavoro, proprio alla Casanatense, di studenti polacchi grazie al programma Erasmus, che hanno collaborato alla catalogazione dei *polonica* del Fondo Stampe, che ancora prosegue.

In conclusione, il volume collettaneo che viene dato alle stampe è nel complesso degno di attenzione per originalità di approcci e temi investigati, talora obliati, e costituisce un interessante contributo agli studi sulle reciproche relazioni italo-polacche.

MARCELLO PIACENTINI

A. Pavlović, *Pelen i med. Srpska didaktička poezija od baroka do romantizma*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2017, 404 p.

Artemisia e miele è il titolo di questa antologia dedicata alla poesia didattica serba dal barocco al romanticismo, curata da Aleksandra Pavlović, consigliere di scienze umanistiche della Biblioteca Universitaria "Svetozar Marković" di Belgrado, tra le principali istituzioni culturali dei Balcani (Janko Šafařík fu il primo bibliotecario). Un titolo sicuramente curioso è forse quanto ci vuole per destare l'attenzione su un genere poetico a prima vista carente di valori estetici, se si presta attenzione all'aspetto formale, e verosimilmente (ma a torto) fonte di tedio, in rapporto ai contenuti. A muovere la studiosa è invece il proposito di ripercorrere dalle origini l'evoluzione della poesia didattica per seguirne gli sviluppi e coglierne, insieme allo stato dell'arte e alle problematiche legate alla semantica storica e alle metamorfosi del concetto di 'didattico', la continuità nel tempo. Negli undici capitoli del volume questo genere è assimilato di volta in volta a coscienza poetica, affiliazione letteraria e simultaneità poetica.

Il primo capitolo si concentra sulla teoria e sulla storia della poesia didattica, di cui sono illustrate la tradizione, le componenti funzionali e metapoetiche, e la suddivisione interna tra *physis* e *techne*. Segue il capitolo sul significato di 'didattico' nell'antichità, partendo dalla consolidata opposizione Platone-Aristotele, per giungere fino al Medioevo e all'età dell'Umanesimo.

Si passa poi alla teoria letteraria serba, che nella letteratura ravvisa *uveselenije* ('ilarità'), *polza* ('utilità') e *asna* ('utilità', 'profitto'): per la studiosa è l'occasione per delineare la valenza didattica che innerva le opere di Pavle Nenadović, Dionisije Novaković, Zaharija Orfelin ed Emanuel Kozačinski, ma anche i testi dello storico Jovan Rajić, che alla letteratura attribuisce lo specifico compito di diffondere e radi-

care la virtù. A una funzione didattica si prestano anche gli scritti del principale autore dell'illuminismo serbo, Dositej Obradović, e della sua cerchia di sodali, come Emanuil Janković, e Jovan Došenović. In questo stesso capitolo l'A. richiama l'attenzione sui *rukovodstva*, i manuali didattici a lungo trascurati dalla storiografia letteraria, compresa quella più recente, anche se nel XVIII secolo essi godevano di grande notorietà in virtù della loro diffusione, apprezzati in quanto compendio e sintesi delle concezioni illuministiche degli stessi Orfelin, Janković e Došenović, nonché di Aleksije Vezilić, Jovan Muškatirović, Jovan Rajić, Atanasije Stojković, Pavle Solarić, Gligorije Trlajić, Avram Mrazović. Questi manuali dedicati alle scienze – trattavano infatti di fisica, matematica, agronomia e altre discipline ancora – si richiamavano a opere didattiche o didascaliche di autori della classicità, come Ovidio, Esiodo, Virgilio e Orazio. La studiosa si sofferma inoltre su testi di retorica della prima metà dell'Ottocento serbo, che se appare ancora intrisa di riverberi della precedente stagione illuministica, per altri aspetti attinge già apertamente a elementi del romanticismo europeo. È poi la volta dell'analisi della *Retorika* (1821) di Mrazović e di quella di Jovan Sterija Popović, composta, si presume, tra 1840 e 1844. Segue una sezione sulle diverse teorie poetiche formulate da Đorđe Maletić (1854), che aveva riabilitato la poesia didattica segmentandola in tre momenti specifici: epica, lirica, drammatica.

Ad aprire il capitolo che prende in esame questa forma poetica dal barocco al romanticismo sono i versi tradizionali dello *scriptorium* di Szentendre, il sodalizio che annoverava Kiprijan Račanin, Gavril Stefanović Venclović, Nikanor Meletijević, Partenije Pavlović, Visarion Pavlović, Jovan Georgijević. L'attività scrittoria del monastero di Rača e di Szentendre, come ricorda la studiosa, presenta ancora adesso parecchie zone d'ombra, per cui ogni contributo in tal senso risulta tanto più prezioso. In particolare l'A. si concentra su *Stihologija*, il manoscritto di Kiprijan Račanin, dove compaiono i primi versi della nuova letteratura serba: “pero se pobi, um iznemozhe, list sneteva, starost dostiže”. Anche l'“abecedario di Szentendre” (1717) racchiude spunti dalla dichiarata valenza didattica, qui oggetto di analisi sorrette da una ricca bibliografia che la studiosa dedica all'autore e al luogo in cui il testo venne alla luce, anche in relazione all'eventuale modello ispiratore russo-slavo. Il manoscritto attribuito a Kiprijan Račanin sarebbe infatti la riproduzione dell'abecedario di Karijon Istomin, poeta e traduttore russo, e questo modello, a quanto pare, sarebbe finora rimasto del tutto sconosciuto alla storiografia letteraria serba. Di qui la Pavlović muove un'indagine sui due abbecedari svolgendo un raffronto congiunto di ampi frammenti, anche se quello di Račanin contiene versi didattici assenti dal testo di Istomin, da cui d'altro canto trae origine il cosiddetto “alfabeto di Cristo”, alla base della poesia serba del XVIII secolo. Tali versi sono anch'essi oggetto di confronto con le edizioni di Fjodorov (1574, 1578), Vilna (1621) e Burcov (1634; 1637). A detta della studiosa, tuttavia, non bisogna cercare il modello di Račanin in queste edizioni, bensì in un abecedario anonimo composto a Kiev nel 1664, come sembra avvalorare una corposa serie di fonti.

Tracce di morale cristiana emergono anche dallo *Stihoslov* di Nikanor Meletijević,

il più antico documento poetico della recente storia letteraria serba, ma anche prima attestazione di poesia serba nel territorio della Vojvodina all'indomani della Grande Migrazione. Al testo si aggiungono le opere in versi di Partenije Pavlović e Visarion Pavlović, quest'ultimo fondatore della scuola latino-slava a cui si attribuisce la poesia *Ritmi ili pesni pohvalne* (ca. 1720). Degna di nota è anche l'opera di chi aveva ripudiato i maestri russi, ossia quel Jovan Georgijević nei cui versi si colgono forti venature didattiche. L'A. si focalizza principalmente sulla sua attività poetica per colmare ogni lacuna intorno a *Blagodarenije Bogu*, ultima tessera della raccolta *Sobranije*, del 1771.

Segue il capitolo sulla poesia didattica del "barocco ortodosso", con una rassegna di opere di Pavle Nenadović, Dionisije Novaković, Hristofor Žefarović, Zaharija Orfelin e Jovan Rajić. In questi autori assistiamo all'alternarsi dei generi più rappresentativi del barocco, come il lamento, il panegirico, la poesia storica, insieme al verso sillabico polacco di tredici sillabe, alla cui popolarità contribuirono i maestri russi presenti tra i serbi durante gli anni Trenta del XVIII secolo. Se ampio è lo spazio dedicato a Orfelin, respiro altrettanto ampio ha l'indagine sulla poesia religiosa e d'occasione di Jovan Rajić, caratterizzata da versi perlopiù in russo-slavo, e solo di rado in latino e in volgare.

Nelle sezioni successive viene presa in esame la poesia didattica nell'età dell'illuminismo: i versi di Dositej Obradović e dei suoi collaboratori, liberandosi della istanza religiosa che fu il tratto distintivo dell'esperienza poetica dei predecessori, assumono una connotazione più palesemente in linea con i tempi. Per Aleksije Vežilić, Atanasije Stojković, Vićentije Rakić, come per il metropolita Stefan Stratimirović, e così per Grigorije Trlajić, Mihailo Vitković, Milovan Vidaković, la poesia era una missione, come del resto denota l'urgenza che li muoveva nel rapportarsi al pubblico dei lettori. Un gruppo a parte è rappresentato invece dai membri della "scuola poetica triestina" – secondo la definizione di Milorad Pavić – riconducibile ancora una volta alla cerchia dei collaboratori di Obradović, in particolare Pavle Solarić, Jovan Došenović, Sava Mrkalj, Nikola Borojević.

L'A. mette in luce anche una singolare esperienza letteraria: quella costituita da autori di estrazione borghese che si cimentarono nell'arte poetica pur senza avere molta dimestichezza con le lettere. Si tratta di commercianti, artigiani e semplici apprendisti, ma anche soldati, studenti, senza contare le diverse mesdames e Fräuleins, all'origine di un vero fenomeno subculturale che vedeva come protagonisti semiletterati o persino chi non poteva vantare alcuna esperienza letteraria. Nonostante tutto la loro poesia, definita "Meistergesang serbo", procedeva di pari passo con la poesia colta, tanto da essere ricompresa nelle raccolte liriche della giurisdizione del metropolita di Sremski Karlovci, ricche di apporti letterari esterni per i ripetuti contatti con altri popoli e altre culture. Gli elementi didattici di queste raccolte traspaiono più sensibilmente dalle poesie religiose o intimistiche, talvolta dalle rime d'amore e persino dai versi satirici. Il verso più frequente è quello di otto sillabe, anche se non è raro il dodecasillabo.

Un capitolo a parte è riservato a Lukijan Mušicki, tra i più eruditi poeti del tempo – suo modello principe era infatti Orazio –, noto per aver tentato di adattare l'antico slavo alle forme pseudoclassiche, nell'impresa di forgiare nuovi moduli ritmici indipendentemente dalla poesia popolare. La sua produzione in versi, quasi sempre didattica, ha per finalità la dottrina e la morale del popolo, e si sostanzia di precetti che invitano a una continua riflessione.

È poi la volta del capitolo sulla “scuola della lirica oggettiva” (*mirnočuvstvo*), che si sviluppa a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, abbandonando gradualmente l'impronta classicista per accostarsi, su influsso della poesia tedesca, a una prospettiva moralizzante pur ricondotta su un piano razionale. A questa nuova generazione di poeti colti – avevano studiato nelle università di Pest e Vienna – appartenevano Pavle Berić, Jovan Hadžić, Stefan Stefanović, Vladislav Stojadinović Čikoš, Jovan Sterija Popović, Vasilije Subotić, Jovan Subotić, Đorđe Maletić, Nikanor Grujić e Vasa Živković. Nei loro versi sono evidenti sia gli elementi combinatori della poesia popolare sia frequenti recuperi da quella classica, anche se in questo caso è lecito parlare di vera “frustrazione letteraria”, dal momento che alle sollecitazioni del presente essi privilegiavano la poetica di Orazio. Alla base della loro scuola vi è un'estetica che fa leva sull'idealismo tedesco, per cui, come avverte l'A., sono da rivalutare dal punto di vista formale e tematico innanzitutto le poesie espressamente didattiche, come ad esempio quelle di Sterija, dove il poeta, sconfessando la menzogna e l'ipocrisia, si erge a profeta e cantore della verità.

A conclusione del libro è il capitolo sul romanticismo: nella letteratura serba di quest'epoca si può parlare di ‘didattico’ soprattutto in termini di sonorità del verso e ambientazione, stilemi tanto più evidenti nell'opera di Ljuba Nenadović, Jovan Sundečić, Nikanor Grujić, ma anche in quella di Jovan Ilić e Jovan Jovanović Zmaj. Frequenti effetti parodistici mascherano tuttavia l'essenza didattica del testo, mentre la mancata coerenza dei suoi costituenti formali sembra anticipare la disintegrazione dell'espressione formale, processo peraltro tipico delle successive esperienze letterarie.

Va riconosciuto ad Aleksandra Pavlović di aver offerto alla storia letteraria serba un contributo di valore, affrontando in un lavoro di ampio respiro un arco temporale che dal barocco giunge fino alla stagione del romanticismo. Nel cimentarsi in questo scavo si è soffermata sulla produzione poetica (didattica) di voci molto spesso trascurate dalla storiografia ufficiale, ponendo rimedio, grazie all'apporto di inediti dati storiografici, alle frequenti imprecisioni e alle numerose lacune che punteggiano gli studi e le storie letterarie. Insomma, alla studiosa va il merito di aver dato ampia visibilità alla poesia didattica e alla manualistica del passato, ponendo così le premesse di una piena legittimità storico-letteraria, storico-poetica ed estetica di un genere certo importante ma finora sottovalutato. La ricchezza del volume è apprezzabile sotto ogni aspetto, ma se proprio volessimo cercare un neo, potremmo trovarlo nella volontà dell'A. di non trascrivere le citazioni nell'alfabeto cirillico odierno: una scelta che trova forse una giustificazione nella necessità di un raffronto più diretto tra testi

di origine ed epoche diverse, ma che rende la lettura a volte macchinosa, soprattutto se si pensa ai potenziali lettori che non possono annoverarsi nella cerchia degli studiosi.

PERSIDA LAZAREVIĆ DI GIACOMO

M.M. Radulović, *Srpskovizantijsko nasleđe u srpskom posleratnom modernizmu (Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Ljubomir Simović, Ivan V. Lalić)*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2017, 381 p.

L'eredità bizantina nel modernismo del secondo dopoguerra è il tema affrontato in questo volume, che prende in esame un fenomeno letterario persistente nella cultura serba più recente. E non a caso Marko Radulović, ricercatore presso l'Istituto di Letteratura e Arte (IKUM) di Belgrado, sente il dovere di dedicare un'ampia introduzione a questo richiamo alla tradizione bizantina, che assume, per certi aspetti, le forme di una rivendicazione quasi ossessiva.

A tratti forse esasperante, ma pur sempre spiegabile sotto il profilo sociale e storico, il costante riferimento alla spiritualità bizantina rappresenta in qualche modo la risposta alla decisione dello storico letterario Jovan Skerlić di non tener conto dell'attività scrittoria medievale, poiché ritenuta una pratica non letteraria. Un diverso scenario si manifestò invece dopo la Seconda guerra mondiale, a opera di medievisti come Dimitrije Bogdanović e Đorđe Trifunović, che nel dimostrare l'infondatezza delle tesi di Skerlić avviarono la riabilitazione della letteratura di quel periodo. E tale iniziativa ebbe conseguenze decisive per autori come Vasko Popa e Miodrag Pavlović. Da allora sono trascorsi molti decenni, nonostante tutto Radulović sottolinea come anche nel XXI secolo la questione sia più che mai d'attualità, sintetizzabile nel seguente interrogativo: il fenomeno è la spia di una reale continuità storica oppure è soltanto una costruzione intellettuale? Sta di fatto che la presenza dei modelli bizantino-medievali nella cultura serba moderna è un dato inconfutabile, soprattutto nei quattro autori indagati da Radulović, ossia Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Ljubomir Simović e Ivan V. Lalić.

In primo luogo il giovane studioso sottolinea che cosa s'intende con la formula "eredità serbo-bizantina": in questo caso Radulović si riferisce alla definizione data da Dimitrije Bogdanović nella sua storia della letteratura serba medievale (1991), qui accolta in pieno. La letteratura serba medievale si troverebbe, a quanto pare, 'incastrata' nel complesso sistema di generi della letteratura medievale e bizantina, anche se in fondo è la stratificazione dell'attività di autori di nazionalità serba, dunque il risultato di quanto si è prodotto in quel determinato contesto socio-culturale. E anche quando gli autori non erano propriamente serbi, erano tuttavia evocati come tali sotto la spinta di un culto nazionale.

Nella poesia moderna il medioevo serbo ha assunto una valenza poetica cruciale a opera di Jovan Dučić, Milan Rakić, Milutin Bojić e Stanislav Vinaver. Fondamen-

tale, però, come sottolinea Radulović, la funzione di Laza Kostić quale poeta-mediatore tra la poesia medievale e quella della sua epoca. La propensione modernista per tempi così remoti si spiega come una vera e propria ricerca dell'elemento archetipico, anche se il richiamo al passato esula da un'effettiva dimensione storica e pare più il frutto di una suggestione: ambire cioè a un baluardo remoto che si contrapponga ai miti, seppur in chiave moderna e come esperienza privata. Ma in realtà una simile fusione tra passato, mito e desacralizzazione contemporanea del mondo è uno dei procedimenti base seguiti dai quattro autori per la loro poesia. A segnalarsi in primo piano è la tradizione come energia e motore della continuità, in cui da un lato filtra l'identità spirituale di un intero popolo, dall'altro si proietta il suo futuro culturale. Ragion per cui l'A., prima di passare ai poeti qui selezionati, affronta i problemi terminologici e metodologici indagando l'elemento religioso che affiora dalle loro opere letterarie, e nel farlo si pone questo interrogativo: come accostarsi alla tradizione serbo-bizantina – che mantiene come aspetto precipuo proprio la spiritualità ortodossa – nella poesia del XX secolo, senza per questo cadere nella trappola di un semplicistico elenco di temi, motivi e somiglianze formali e strutturali?

Consapevole dei limiti che offuscano l'analisi della dimensione religiosa nella poesia moderna, l'A. affronta la produzione in versi di Vasko Popa (1922-1991) – di origini rumene, già oggetto d'attenzione da parte della critica letteraria – soprattutto per il recupero in chiave attualizzante della tradizione mitologica e folclorica, mentre il suo rapporto con la cultura serba medievale, finora trascurato, è al centro dell'indagine che Radulović dedica alla raccolta poetica *Uspravna zemlja* ("La terra eretta") del 1972, dove sono enucleati diversi *topoi*: il pellegrinaggio, la compenetrazione tra mito, folclore e cristianesimo medievale, la battaglia del Kosovo quale fulcro della raccolta ma anche momento tipico in quanto la battaglia è assimilata a eucarestia. Viene passata in rassegna anche l'interpretazione poetica che Popa ha dato della letteratura medievale. Secondo Radulović, l'eredità medievale in Popa si rispecchia non soltanto nelle immagini e nei motivi evocati, ma anche nella particolare organizzazione dei modelli folclorici e nelle simbologie del mito, quindi nella struttura compositiva globale della *Uspravna zemlja*.

È poi la volta del capitolo sulla cosmogonia poetica di Miodrag Pavlović (1928-2014), autore di versi, drammaturgo, narratore e accademico, noto curatore di antologie. Ed è proprio a una sua antologia della poesia serba che Radulović dedica l'analisi, selezionando i capitoli sulla letteratura medievale per affrontare gli aspetti estetici della poesia religiosa, inquadrando i vari livelli di civiltà e di cultura in una dimensione storica, così come il rapporto tra destino individuale ed esperienza collettiva, oppure la percezione del tempo secondo una visione sacra e profana; e ancora, la preghiera quale esperienza dell'integrità del cosmo, la concezione dell'aldilà in bilico tra sacralità e nichilismo distruttivo, infine l'ambiguità ontologica che riconduce il poeta a una duplice natura. Forte di questo ricco florilegio di temi, Radulović giunge alla conclusione che Miodrag Pavlović si protenda all'eredità serbo-bizantina come a un contenuto vivo e ricolmo di spiritualità, ben lontano dal tramontare, piuttosto in

dialogo con lui alla luce di una prospettiva verosimilmente modernista. In tal modo Pavlović offre una testimonianza di come l'esperienza spirituale medievale possa rappresentare una risorsa e una fonte d'ispirazione anche per quanti vivono in epoche così lontane e così differenti.

Sulle suggestioni pastorali e mistiche della poesia di Ljubomir Simović (1935), scrittore, poeta, drammaturgo, traduttore e accademico, verte il capitolo successivo. Di Simović viene analizzata la concezione del tempo nel mito e il rapporto con l'esperienza storica, ma l'indagine si spinge fino al panteismo umano e alla religiosità in poesia, dove culto e cultura, assimilandosi, divengono il parametro che consente all'uomo di commisurarsi con l'idea di un aldilà, complice un contesto che rilegge i valori universali pur nel rispetto delle specificità nazionali. L'ideale (estetico) del poeta consiste quindi nel ricreare una prospettiva sacra a partire da una dimensione poetica, per andare oltre il verso e ambire a una nuova dimensione, questa volta sovraletteraria. Ma se scopo del poeta è la conquista della poesia dell'Universo, allora occorre mettere in atto ogni energia linguistica e creativa. È questo il punto nevralgico in cui la parola penetra nel Logos, supremo ideale estetico ed esistenziale.

A chiudere il volume è la trattazione di Ivan V. Lalić (1931-1996), tra i più significativi autori del panorama serbo del XX secolo, di cui vengono rilette la poetica e la teodicea, passando al vaglio le immagini che costellano i suoi versi così come alcuni temi che li caratterizzano: la memoria del passato, il concetto di riscatto attraverso la preghiera, la poetica dell'Assoluto, la cultura come forma di culto. Lalić – insignito tra l'altro del premio "Vasko Popa" – compare cronologicamente per ultimo nell'analisi di Radulović perché è proprio nella sua opera, soprattutto nella raccolta *Četiri kanona* ("Quattro canoni") del 1996 che si palesa in forma più compiuta la presenza dell'eredità serbo-bizantina nel modernismo serbo del dopoguerra. Nella stilizzazione dei canoni, l'epoca medievale serba risalta nella totalità del suo potenziale estetico, filosofico e religioso. Mentre i temi centrali della letteratura medievale ricorrenti anche negli altri tre poeti, ossia la preghiera assimilata a mezzo di comunicazione con il sacro, il tempo come dimensione aperta, il *dijak* quale custode della tradizione culturale, sono per Lalić il reale paradigma dell'eredità serbo-bizantina nella storia letteraria.

Nel radunare una così consistente messe di temi, il volume di Radulović ripercorre, grazie all'analisi dei quattro poeti del secondo dopoguerra, il filo della presenza medievale serba, che dalla *Luča mikrokozma* di Petar II Petrović Njegoš si snoda attraverso gli inni di Laza Kostić e la lirica di Jovan Dučić, fino all'apice della poesia moderna, testimoniata dai versi di Ivan V. Lalić. In queste pagine Radulović affronta in forma persuasiva una pluralità di aspetti come la religiosità poetica, il superamento dell'arte con la fede, la trascendenza implicita nella poesia, la poetica mistica, la teodicea poetica, motivi intermittenti eppure assidui nel profilo diacronico della poesia serba, che in questo volume trovano una definizione convincente e un'espressione perfettamente compiuta.

PERSIDA LAZAREVIĆ DI GIACOMO

R. Bacalja i suradnici, *Mit i dječja književnosti (rasprave o dječjoj književnosti)*, Zagreb, Hrvatski pedagoško-književni zbor, 2017, 157 p.

Del mito e della letteratura per l'infanzia si occupa questo volume che riunisce alcuni contributi di Robert Bacalja e dei suoi collaboratori – Zrinka Peroš, Goran Pavel Šantek e Katarina Ivon –, usciti in tempi diversi su riviste letterarie. L'A., già prorettore dell'Università di Zara in Croazia, dopo avere insegnato a Pola e a Spalato è ora docente a Zara di letteratura per l'infanzia e di letteratura croata dei secoli XIX-XX. È inoltre noto per aver pubblicato romanzi e poesie dialettali – un genere che gode di una certa fortuna sul litorale croato – con tanto di premi e attive partecipazioni a festival letterari.

Già nell'introduzione si fa presente che il libro raccoglie riflessioni sull'importanza rivestita dalla letteratura per l'infanzia per alcuni autori croati del XX secolo, come lo scrittore e politico Vladimir Nazor (1876-1949), divenuto celebre per le sue leggende ispirate alla cultura della terra d'origine, e la narratrice Ivana Brlić-Mažuranić (1874-1938), l'"Andersen croata", quattro volte candidata al Nobel. Le ricerche di Bacalja e dei suoi collaboratori si focalizzano sulla narrativa legata all'universo mitologico, tratto distintivo della prosa di Nazor e della Brlić-Mažuranić, i quali, filtrando un nutrito repertorio di simboli, personificazioni e rappresentazioni antropomorfe tipiche e funzionali del mito, si sono cimentati in una particolare tipologia di racconto.

Il volume si articola in tre grandi capitoli, di cui il primo dedicato al rapporto tra mito classico e fiaba, sulla scorta della figura di Ulisse, qui inteso come archetipo del protagonista. Lo schema narrativo e i vari momenti topici che scandiscono le vicende che ruotano intorno all'eroe greco (la trasformazione dell'uomo in animale, il suo riconoscimento al ritorno nell'isola natia, la punizione dei pretendenti ecc.) trovano puntuali analogie in ogni tradizione culturale europea, dunque anche in quella croata, al punto che per Bacalja è possibile assoggettare a questo stesso modello anche le fiabe croate che contemplano il mare come nucleo tematico, come ad esempio *Palunka* della Brlić-Mažuranić. Una rassegna di esempi e citazioni segnala i possibili punti di contatto tra l'eroe classico e il suo errare senza posa da un lato, e l'azione dei protagonisti delle fiabe dall'altro.

Attraverso il mare, così ricorrente nei racconti dei due autori, lo studioso va alla ricerca del sostrato mitologico su cui insiste la narrazione. Mare che è la vera nota dominante nei testi di Ivana Brlić-Mažuranić, anche se l'autrice lo ha visto per la prima volta soltanto all'età di 15 anni. La sua attività narrativa si segmenta in tre fasi: 1903-1913, 1913-1916 e 1916-1938. Nella prima, il mare è la metafora che dà compiuta espressione all'esperienza e alla pratica dell'autrice nell'ambito della pedagogia, grazie a racconti che ricostruiscono la sua parabola esistenziale. Secondo Bacalja, una simile presenza nell'opera di Ivana Brlić-Mažuranić è prova del profondo radicamento che questo ambiente naturale riveste nella prosa croata, in linea con una tradizione che rinvia alla seconda metà del Cinquecento, e con risultati espressivi a metà strada

tra il realismo di Petar Hektorović e la narrazione fantastica di Petar Zoranić, ma al tempo stesso in dialogo anche con la poetica della Secessione. Il mare si presta così a interpretazioni plurime, in primo luogo sconfinato campo in cui la scrittrice croata può dare libero corso ai suoi propositi etici e pedagogici nell'intento di metterli in pratica. E nel farlo va alla ricerca di nomi mitologici mutuati da varie tradizioni slave, soprattutto da quella russa, slovacca, croata.

Ma il mare, come accennato, è il nucleo focale anche della prosa di uno degli scrittori croati più prolifici, Vladimir Nazor, che si staglia sulla scena letteraria proprio in virtù del suo aperto richiamo al mito e alla leggenda. Bacalja è dell'idea che Nazor, nei suoi testi per l'infanzia, abbia guardato al mare come al vero orizzonte del popolo croato, soprattutto in *Priče i legende iz hrvatske povijesti* ("Racconti e leggende della storia croata"). Pervase di indubbia carica espressiva, queste immagini rispondono a finalità estetiche e fanno leva su un sentimento nazionale – il mare come paesaggio dell'anima di ogni croato – per rivelare ai bambini la bellezza e la forza della natura. Bacalja sottolinea inoltre come Nazor nei suoi racconti marini non smetta mai di stimolare la fantasia del giovane lettore intorno all'eterna contesa tra bene e male, assumendo l'incanto e la ricchezza di questo ambiente naturale come valore assoluto, nonché patrimonio da preservare a tutti i costi. Ma con rammarico constatata che dopo Nazor nella letteratura croata per l'infanzia il mare sia diventato una presenza più sfuggente, anche se la prosa contemporanea – in particolare i racconti – lo annoverano sempre come tema principe.

Bacalja passa poi al confronto dei motivi mitologici presenti in due opere, cioè *Slavenske legende* ("Leggende slave") di Nazor e *Priče iz davnine* ("I racconti dei tempi remoti") della Brlić-Mažuranić, riscontrandovi diverse analogie, tenuto conto che entrambi gli autori si ispirano a *topoi* mutuati da un comune patrimonio di miti e leggende per testimoniare l'incrollabile fede dell'uomo nel bel mezzo del conflitto tra luce e tenebre. Pur potendo disporre di molte fonti, gli autori hanno preso a riferimento *Religija Srba i Hrvata* ("La religione dei serbi e dei croati") di Natko Nodilo del 1787, oltre a vari capisaldi del folclore croato. Per l'autrice di *Priče iz davnine*, invece, un irrinunciabile punto di partenza sono stati gli scritti di Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev, il noto studioso di folclore russo dell'Ottocento. Fu proprio Brlić-Mažuranić a privilegiare tali recuperi, che le hanno permesso di plasmare una serie di personaggi pseudo-mitologici – Svarožić, Bjesomar, Zora-djevica, Mokoš, Domaći, Bagan ecc. – calati in una dimensione slava, diversamente da Nazor, che aveva preferito ricondurre lo scontro tra bene e male a una prospettiva panslava, in compenso molto vicina a istanze e pulsioni squisitamente terrene.

Nel terzo capitolo Bacalja affronta la poetica del mito secondo una chiave di lettura moderna e attualizzante, andando alla ricerca di ogni persistenza mitologica nella narrativa di Anto Gardaš, Pajo Kanižaj, Luko Paljetak, Sunčana Škrinjarić, Nada Iveljić. Ed è alla prosa che lo studioso dedica un'attenzione maggiore, in particolare ai romanzi fantastici di Snježana Grković-Janović, concentrandosi sulle geografie degli scenari evocati, ossia Velebit o la catena delle Alpi Bebie, tra la costa adriatica

e la Lika. Nel volume di Bacalja, Ivana Grković-Janović risalta come autrice di punta di una nuova generazione della letteratura fantastica croata, che riprende scelte narrative e linguistiche che vertono su giochi verbali, ironia, ambiguità di genere, parodie, iperboli, trivializzazioni, ma anche recuperi dalla cultura di massa e demistificazioni.

L'analisi di Bacalja si tinge di significati tanto più sostanziali, se si pensa che la letteratura per l'infanzia non di rado è stata a lungo vittima di ingiustificati pregiudizi, spesso sottovalutata, per non dire misconosciuta. Ragion per cui gli esiti di questa indagine possono dirsi tanto più validi, proprio perché gli scrittori menzionati sono voci fondamentali nel canone della letteratura croata, qui oggetto di una contestualizzazione sempre attenta e rigorosa. A far apprezzare il volume è la forma espressiva, con una lingua asciutta, essenziale, e dove alla densità dei dati corrispondono frequenti richiami a una considerevole bibliografia. Un'osservazione si rende forse necessaria: pare che Bacalja dia quasi per scontato che molti degli autori contemporanei siano universalmente conosciuti. Questo vale senza dubbio per la comunità (croata) di studiosi della letteratura per l'infanzia; ma c'è da dire che la tematica in sé può incuriosire un pubblico di lettori che va oltre la cerchia dei soli esperti, quindi sarebbe stata utile qualche nota bibliografica aggiuntiva per documentare meglio, al di là di Nazor e della Brlić-Mažuranić, il profilo dei singoli autori citati. E questo per far sì che il volume si possa leggere con altrettanto piacere anche al di fuori dei suoi naturali confini, tematici quanto geografici.

PERSIDA LAZAREVIĆ DI GIACOMO

R. D. Sylvester, *Rachmaninoff's Complete Songs. A Companion with Texts and Translations*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, xxii+302 p.

Nonostante la dedizione di artisti di fama mondiale e l'indubbia prodigalità del mercato discografico, a tutt'oggi in Occidente il nome di Rachmaninov rimane per lo più legato al repertorio pianistico e, in misura assai minore, a quello sinfonico. Se in ambito operistico l'oscurità della sua produzione deriva sostanzialmente dalla posizione marginale occupata nella storia del teatro musicale, lo stesso non si può dire per la lirica vocale da camera, il cui peso specifico – sia dal punto di vista quantitativo che da quello qualitativo – la pone ai vertici del genere. Con i suoi ottantatré *romansy* (ted. *Lieder*, franc. *mélodies*) Rachmaninov ci permette di ripercorrere, seppur con i limiti imposti dal suo gusto personale e dalle tendenze dell'epoca, uno spettro poetico che spazia da Žukovskij a Blok, passando attraverso Puškin, Lermontov, Fet, Tjutčev, Tolstoj, Bunin e molti altri.

Il volume di Richard D. Sylvester accompagna il lettore, quale che sia la sua formazione – musicologo russista, slavista musicofilo, interprete musicale, cultore di Rachmaninov o della lirica da camera (russa e non solo) – in questo lungo e affasci-

nante viaggio, colmando le (insidiose) lacune degli uni o degli altri grazie alla mirabile padronanza della materia: dalla testologia alla storia dell'interpretazione musicale, coprendo aree eterogenee ma egualmente concorrenti a una corretta esegesi del testo poetico-musicale, quali metrica, stilistica, culturologia, morfologia e sintassi musicale, storiografia letteraria e musicale, traduttologia, vociologia, ecc.

Si tratta formalmente di un 'companion', che ricalca nella struttura e nella 'filosofia' il *Tchaikovsky's Complete Songs* che lo stesso Sylvester aveva compilato nel 2002 per i tipi della Indiana University Press. Vengono infatti forniti al lettore tutti e ottantatré i testi poetici messi in musica da Rachmaninov fra il 1890 e il 1916, sostanzialmente in ordine cronologico e seguendo il numero di catalogo ufficiale. A ognuno è dedicata una scheda in cui al testo originale in cirillico si affiancano una trascrizione fonetica – coerente ma eccepibile dal punto di vista scientifico – e una traduzione d'uso, preferita a quella ritmica, tipica delle stampe musicali, proprio al fine di rendere intellegibile il testo, se non parola per parola almeno verso per verso, al lettore non russofono. Segue un apparato articolato in cinque sezioni. Nella prima, "Text", Sylvester indica l'autore del testo poetico, l'anno di pubblicazione, il titolo originale, la rivista o il titolo della raccolta in cui esso è stato pubblicato per la prima volta (oppure, ove necessario, le successive edizioni), eventuali modifiche apportate da Rachmaninov al dettato originale (se si tratta di strofe espunte, esse vengono riportate a piè di pagina, se invece si tratta di singole parole vengono esplicitate nel commento); quando il testo poetico è una traduzione o un libero adattamento di un originale straniero (Shelley, Hugo, Heine, Goethe, ecc.) ne viene fornita quasi sempre la versione in lingua originale; segue poi un elenco delle principali intonazioni musicali del medesimo testo poetico da parte di altri compositori russi (e, nel caso di originali stranieri, anche di quelli europei). Nella seconda sezione, "Meter", l'A. indica la struttura metrica del componimento o, in casi più complessi, l'alternanza di misure ternarie e binarie, il piede, le clausole e le cesure, fornendo altresì un equivalente 'illustrativo' in lingua inglese (una manciata di versi esemplati sull'originale russo). Nella terza sezione, "Music", vengono forniti data e luogo della composizione musicale, il numero d'*opus*, la tonalità, il metro, l'agogica, il registro e l'estensione della parte vocale, la data di pubblicazione, l'editore e, ove possibile, la data e il luogo della prima esecuzione con i nomi degli interpreti. Un breve paragrafo infine indica il dedicatario dell'opera e i rapporti intrattenuti da quest'ultimo con il compositore. Nella quarta sezione, "Recordings", l'A. riporta un elenco, ove possibile esaustivo, non solo dei cantanti che hanno inciso l'intonazione di Rachmaninov ma anche di quelli che hanno inciso le intonazioni di altri compositori precedentemente indicate nel commento. L'ultima sezione, "Transcriptions", fornisce un elenco di trascrizioni musicali raggruppate per strumento solista o *ensemble*, seguite dal nome del trascrittore.

Ogni scheda è preceduta da una breve introduzione in cui Sylvester illustra il componimento poetico, contestualizzandone l'autore all'interno del panorama letterario russo (in modo particolare, se poco noto), ed esplicitando di volta in volta le im-

plicazioni culturologiche, i *topoi* lirico-letterari, l'eventuale stilizzazione folclorica e qualsiasi dato possa essere rilevante per l'esegesi testuale. Con eguale senso della misura viene condotta l'analisi del testo musicale, fruibile anche per il non-specialista e sempre volta a mettere in luce il rapporto fra il testo poetico e la sua intonazione musicale, considerata a giusta ragione come un vero e proprio processo ermeneutico; a essa si affianca alle volte un cenno alle interpretazioni più rappresentative del brano, vale a dire quelle che a detta dell'autore aderiscono maggiormente al dettato del testo poetico-musicale.

Ogni ciclo di liriche è preceduto da un capitoletto di raccordo che, con pochi e incisivi tratti, non solo colloca Rachmaninov nella realtà musicale e culturale dell'epoca – un orizzonte imprescindibile di cui si sostanzia la creazione poetica del compositore –, ma che ce ne restituisce anche la vita privata. In questo quadro complessivo, ogni tassello trova il proprio posto grazie a un mirabile equilibrio che permette tanto la compulsazione (resa agevole dai rimandi interni) quanto la lettura continua del volume, assai gradevole e impreziosita da un fine gusto per l'aneddotica.

In appendice troviamo un indice dei cantanti (vd. sezione "Recordings"). Accanto a ognuno vengono elencate con un rimando numerico interno le singole liriche a cui essi hanno dato voce; sono assenti tuttavia i riferimenti discografici, che dal punto di vista catalografico avrebbero reso il volume ancor più prezioso. Vi sono inoltre due indici alfabetici con i titoli delle liriche, in russo il primo (in caratteri cirillici), in inglese il secondo. Per i poeti bisogna invece fare riferimento all'indice generale; anche in questo caso sarebbe stato d'interesse un indice separato per ragioni di ordine statistico e cronologico, sebbene i dati siano desumibili senza troppo sforzo dalla lettura del testo.

La bibliografia è aggiornata ed esaustiva. In particolare, la ricerca risulta impregniata dalla consultazione di repertori sulla poesia in musica compilati in epoca sovietica [G. K. Ivanov, *Russkaja poezija v otečestvennoj muzyke (do 1917 goda)*, Moskva, Muzyka, 1966 (vol. I), Sovetskij kompozitor, 1969 (vol. II)], a cui si aggiungono quelli più recenti sui cantanti [A.M. Pružanskij (a cura di), *Otečestvennye pevcy 1750-1917* (2 voll.), Sovetskij kompozitor, 1991-2000] e sul lascito discografico di inizio Novecento [V.A. Janin, *Katalog vokal'nych zapisej Rossiiskogo otdelenija kompanii 'Grammofon'*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002].

Mi si permetta in chiusura qualche osservazione di carattere personale. Il valore scientifico del volume risiede senza ombra di dubbio nell'ambito della testologia. Le accurate ricerche bibliografiche che hanno permesso all'A. di emendare refusi o interpolazioni (pochissime, ma significative quelle in epoca sovietica), nonché di risalire con precisione ai testi a cui aveva fatto riferimento il compositore fra fine Ottocento e inizio Novecento (riviste, antologie, raccolte poetiche), sono un punto di partenza ineludibile per una nuova edizione critica delle *Opere complete* di Rachmaninov. Ciò detto, è il mutuo dialogo che si instaura fra la parte più strettamente compilativa e i capitoli di raccordo o le brevi introduzioni illustrative che rendono questo *companion* un esempio encomiabile di alta divulgazione scientifica, che proprio in

virtù dell'acribia dello studioso permette di aprire squarci ignoti alla ricerca 'compartimentata'. La sottile rete che lega pubblico e privato, arte e vita, dedicatarii illustri e ignoti, interpreti reali o potenziali viene ricostruita puntualmente, gettando un fascio di luce vuoi sulle scelte dei testi (decisivo per esempio l'intervento della Šaginjan nella selezione di autori simbolisti per l'ultima raccolta del 1916), vuoi sull'intonazione musicale (di natura declamatoria per Šaljapin, più marcatamente lirica per Sobinov), vuoi sull'occasione (dallo scherzoso 'telegramma-musicale' indirizzato a Stanislavskij al solenne distico tratto dal *Vangelo secondo Giovanni* in onore dei primi soldati russi caduti nel 1914). Accompagnati per mano testo per testo, dai versi immortali di Puškin agli acquarelli della Galina, giungendo sino a Belyj, Blok e Sologub, passando per Fet, vediamo squadernarsi sotto i nostri occhi un universo poetico multiforme a cui dà voce sempre diversa la sensibilità di un singolo compositore, che tuttavia matura nel tempo non solo dal punto di vista tecnico ma anche nella capacità di esprimere in maniera sempre più sottile il rapporto che lega musica e poesia, intonazione prosodica e linea melodica.

La fuga dalla Russia nel 1917 ebbe per Rachmaninov una ricaduta negativa sulla sua capacità creativa, ascrivibile in parte a una acuta percezione di sradicamento. E non è certo un caso che fra il 1917 e il 1943, data della sua morte, egli non abbia intonato alcun testo poetico, ma abbia scritto nonostante tutto musica pianistica e sinfonica. La lirica da camera infatti era per lui legata a un determinato contesto socio-culturale, ormai venuto a mancare. Non vedeva infatti nelle affollate platee statunitensi che lo acclamavano come pianista un possibile fruitore di un genere che richiedeva così tanti livelli di decodifica. E sono proprio questi livelli che Richard Sylvester, pagina dopo pagina, rende accessibili al pubblico anglofono – o genericamente occidentale – colmando lo iato spazio-temporale che separa il compositore dal suo naturale interlocutore.

JACOPO DOTI

A. Casella, *Stravinski*, a c. di B. Saglietti e G. Satragni, pref. di Q. Principe, Roma, Castelvechi, 2016, 110 p.

Il libro riproduce il testo integrale della breve monografia caselliana, corredato di alcuni commenti apposti in nota, nei quali, secondo le intenzioni espresse dai curatori, "si ricostruiscono le fonti usate da Casella, si contestualizzano fatti menzionati o analisi, si rettificano informazioni di Casella che altri documenti o l'evoluzione della storia musicale hanno in seguito chiarito" (pp. 9-10). Il testo principale è preceduto da una *Nota dei curatori* (pp. 9-10) e da un *Elenco degli altri scritti noti di Alfredo Casella su Igor' Stravinskij* (pp. 11-12), a loro volta introdotti da una *Prefazione* di Quirino Principe (pp. 5-8), – musicologo goriziano, nonché critico musicale, traduttore, saggista, autore e regista teatrale. In essa Principe sottolinea l'intuito caselliano nel cogliere, la validità della produzione stravinskiana sul piano puramente estetico,

che colloca la vera arte al di sopra del tempo, della storia, e dell'ideologia, sebbene il compositore non avesse fatto in tempo, a causa della morte prematura, a conoscere alcune delle opere capitali del collega russo.

Alfredo Casella (Torino, 1883-Roma, 1947) è stato compositore, pianista e direttore tra i più celebri del suo tempo. Fu uno dei rappresentanti della cosiddetta 'generazione dell'Ottanta', che comprese tra altri Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Franco Alfano, e che fu artefice del rinnovamento musicale nell'Italia di inizio secolo. Formatosi musicalmente in una Parigi che tra XIX e XX secolo era sede d'importantissime novità sul piano della produzione musicale e dello spettacolo, Casella fu particolarmente attivo nel coltivare contatti con colleghi non solo in Italia, ma in tutta Europa e oltreoceano. Nel 1917 fondò la Società Nazionale di Musica, che aveva lo scopo di promuovere la conoscenza della musica contemporanea; nel 1923, insieme a Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero, la Corporazione delle nuove musiche, altra associazione orientata alla diffusione della musica moderna italiana. Da queste esperienze sarebbe approdato alla fondazione della sezione italiana della International Society for Contemporary Music, che si costituì negli stessi anni tra Londra e Salisburgo.

I suoi ricordi su alcuni dei momenti salienti della vita musicale del primo Novecento confluirono nel 1938 in un'autobiografia, *I segreti della giara* (Prima edizione Firenze, G. C. Sansoni 1941), che è tuttora una lettura di grande interesse per chi volesse approfondire i rapporti, non sempre facili, tra i musicisti e i vari ambienti culturali di quel periodo (in edizione moderna l'autobiografia si legge in A. Casella, *I segreti della giara*, a c. di C. De Marchi, Postfazione di G. Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 2016).

Casella guardò molto anche al mondo russo, sia a quello dell'Unione Sovietica, sia a quello dei "fuoriusciti", come egli stesso definì Stravinskij e Prokof'ev nel diario del viaggio-tournée che compì, "primo a riaprire la strada" degli artisti italiani nella 'nuova Russia', nel novembre del 1926 (Roma, *La Tribuna*, 17 dicembre 1926, articolo anonimo). Come ci ricorda il musicista in questo diario, Stravinskij incontrava nel proprio paese d'origine continui ostacoli, dovuti ai rimproveri da parte delle commissioni editoriali verso una musica che "è buona ma non va, perché è 'pessimistica'", oppure "troppo 'intellettuale' e quindi inadatta al proletariato" (A. Casella, *Il mio diario russo*, in *21+26*, Firenze, Olschki 2001, p. 87; I ed.: *Il mio diario russo*, in *La Tribuna*, 5, 6, 7 e 8 gennaio 1927). Fu anche per questo motivo che Casella seguì l'attività del collega principalmente fuori dal suo paese d'origine, dove peraltro, il compositore russo faticò ugualmente a farsi strada negli anni abbracciati dalla cronaca di Casella. A questo fuoriuscito il compositore italiano riservò uno sguardo costante, a partire da un primo, inconsapevole incontro avvenuto nel 1911 e narrato nell'autobiografia, fino alla sua morte, avvenuta nel marzo del 1947. Il testo qui recensito data infatti "Roma, aprile MCMXLVI" (p. 106).

Nella *Nota* i curatori ne ricostruiscono la genesi: *Strawinski* seguì una serie di testi 'preparatori' che testimoniano l'interesse di Casella verso la musica del collega:

una serie di articoli sul *Sacre* e altre produzioni stravinskiane, pubblicati tra il 1914 e il 1926 su svariate riviste di critica musicale. Poi, finalmente, “Nel 1926 usciva presso l’editore Formiggini di Roma il volumetto tascabile *Strawinski* di Alfredo Casella: incluso nella collana “Medaglie” [che includeva profili biografici di artisti e personaggi pubblici – A.G.], era la prima monografia in assoluto dedicata al compositore russo [...]” (p. 9). Esso non era solo il frutto di un’osservazione ‘da lontano’ dell’attività del collega, ma di un rapporto che, sebbene non si basasse sulla vicinanza fisica, si fondava su autentica stima e sulla condivisione di alcuni aspetti estetici e stilistici (p. 9). Casella aveva conosciuto la musica di Stravinskij in occasione della contestata Prima del *Sacre* al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi il 29 maggio 1913, e ne aveva percepito subito il talento, in un momento in cui questi era ancora uno sconosciuto emergente attraverso scandali e contestazioni. Diresse la Prima italiana di suoi importanti lavori (p. 9), dei quali non è difficile immaginare, ascoltando le prime produzioni orchestrali del compositore torinese (pensiamo ad esempio al poema sinfonico *Italia* op. 9, del 1909), quali elementi linguistici lo avessero attratto così fortemente, a cominciare dalla maestria nell’orchestrazione che questi aveva saputo sviluppare facendo tesoro delle lezioni pietroburchesi di Rimskij-Korsakov. Da subito aveva condiviso il proprio interesse, insieme all’avventura dell’associazionismo, con il collega veneziano Gian Francesco Malipiero, il quale fu a sua volta autore di una breve ‘memoria’ sul musicista russo (G.F. Malipiero, *Igor Stravinskij*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945. In edizione più recente il testo si legge in G.F. Malipiero, *Igor Stravinskij*, Studio Tesi, Pordenone, 1982). Da parte sua, Stravinskij si era avvicinato ai musicisti italiani, stringendo rapporti con Casella, al quale dedicò il primo dei suoi *Tre pezzi facili* per pianoforte a quattro mani (*Marcia* – gli altri due, *Valzer* e *Polka*, sono dedicati rispettivamente a Eric Satie e Sergej Djagilev), e nel 1925 era stato tra gli invitati al III Festival della Società di musica contemporanea, che ebbe luogo a Venezia, e contava proprio Casella nel comitato organizzatore.

La monografia del 1926 subì un radicale rimaneggiamento dopo la seconda guerra mondiale, con l’integrazione relativa alla musica composta da Stravinskij fino al 1946, e fu pubblicata postuma per l’editrice La Scuola di Brescia l’anno successivo. Essa si chiude con la *Sinfonia di Salmi*, “un capolavoro il quale – scrive Casella – giustifica pienamente tutte le esperienze, tutte le ricerche degli anni precedenti,” nel quale “si illumina di sfolgorante luce tutta la gigantesca esperienza intellettuale compiuta da Strawinski a partire da *Pulcinella*: quella di impossessarsi, lui russo, lui esule, della secolare tradizione che sino ad oggi ha sostenuto tutti i musicisti europei.” (p. 104) “E infatti vediamo in questo capolavoro – prosegue – fondersi in una miracolosa sintesi gli elementi barbari e pagani della *Sagra* cogli elementi fondamentali della religione cristiana: supplicazione, fede, lode.” (ivi). Composta nel 1930 e presentata in Prima assoluta a Bruxelles il 13 dicembre dello stesso anno, la sinfonia era stata data in prima italiana nel 1932 al Teatro alla Scala di Milano, proprio sotto la sua direzione.

Il percorso biografico e artistico del compositore fu assai più lungo di quello di

Casella, al quale Stravinskij sopravvisse di una ventina d'anni. Per colmare la lacuna lasciata da questo testo, pioneristico nel campo della musicologia in ambito russistico, la stessa casa editrice bresciana ristampò il volume corredato di un nuovo capitolo firmato Guglielmo Barblan, dedicato alle nuove composizioni di Stravinskij fino al 1951. Una successiva edizione del 1961 presentava le integrazioni di Barblan come sezione indipendente posta in coda al testo caselliano (*Nota dei curatori*, p. 9). Da questi primi saggi critici si è giunti oggi a una notevole mole di opere sul compositore russo che non smette di attrarre l'interesse dei musicologi. Tra le più recenti in lingua italiana figurano ad esempio *Sinfonia di Salmi: l'esperienza del sacro in Stravinskij* di Susanna Pasticci (Lucca, LIM, 2012); *Schönberg e Stravinsky, Storia di un'impossibile amicizia* di Enzo Restagno (Milano, il Saggiatore, 2014) e questo volume, di uscita relativamente recente.

Se i paratesti forniti dai curatori costituiscono un apporto critico in chiave moderna e rispettosa dei requisiti di scientificità (seppur non particolarmente invasivi), lo scritto di Casella ci offre una tipologia di sguardo completamente differente: come ci comunica al primo impatto la stessa grafia del nome, 'Strawinski', che nella scelta condivisibile dei curatori non è stata modernizzata, ma è stata preservata in ottemperanza agli usi del tempo e dell'autore, questo testo consente di rituffarsi nella contemporaneità dei fatti, traendone una viva immagine dell'atmosfera, del contesto e degli umori in cui queste opere videro la luce. Per un attimo liberati dalle sovrastrutture delle interpretazioni scientifiche, e collocati su un piano diverso, non opposto ai valori estetici atemporali che vi vengono esaltati (pensiamo al giudizio di Principe), gli eventi trattati e i loro protagonisti – l'oggetto Stravinskij ma anche il soggetto Casella – si pongono nuovamente ai nostri occhi come 'artisti storici', nel senso caselliano "di quei pochi *che fanno la storia*" (Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 184).

ANNA GIUST